ECHO

ROK I.

6

MIESIĘCZNIK
POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ LWOWA

CENA ZESZYTU 30 GR.
PRZEDPŁATA ROCZNA
(10 ZESZYTÓW) ZŁ. 2.50

LUTY 1937

TREŚĆ:

O wychowaniu fachowców

Szanowny Panie Redaktorze,

W ostatnim zeszycie ECHA poruszono rozmaite sprawy związane z przygotowaniem i wychowaniem muzycznym, głównie w odniesieniu do słuchacza czyli t. zw. publiczności. Pozwalam sobie przysłać kilka uwag na temat muzycznego wykształcenia fachowców. Nie jestem wprawdzie zawodowcem, ale mam dyplom konserwatorium i wiele rozmyślałem o systemie nauczania stosowanym w uczelniach muzycznych całej Polski i zdaje się całej Europy

Nie jest to wcale krytyka tylko próba wykazania fałszywych według mego zdania — dróg.

Dla ogólnej sytuacji ostatecznie całkiem obojętnym jest, czy wykłada się estetykę, czy formy i śpiew chóralny są przedmiotami obowiązującymi, czy też nie; jak i obojętnym jest czy w nauce gry na skrzypcach stosuje się metodę Joachima, Flescha, czy też szkoły belgijsko - francuskiej; czy naucza się harmonii na podstawie Riemanna czy Thuillego. To są szczegóły drugorzędne. Ważniejszym jest, że nigdzie nie widać jednolitego ideału wychowawczego (jak nim np. dawniej był humanistyczny system wychowawczy), bo nie istnieje nawet próba stopienia pojedyńczych przedmiotów w jedną wyższą całość. A przyzna mi Pan, że na polu wychowania — jak zresztą na każdym innym — nie chodzi o pojedyńcze fachowe wiadomości i umiejętności, tylko o zastosowanie tych umiejętności jako jednolitą całość, stosownie do swoistych wymogów odpowiedniego materału.

Nauka przedmiotów teoretycznych lub gry instrumentalnej, ćwiczenia kameralne i orkiestralne, jak się to dziś uprawia we formie izolowanych przedmiotów, potrafi zawsze naświetlić tylko jedną lub drugą stronę muzycznego kompleksu. Dopiero wzajemne przenikanie poszczególnych nauk, zespolenie pojedyńczych nitek w jeden kłębek, prowadzi do celu, do wykształcenia muzycznej sprawności i wzmocnienia woli do artystycznej prawdy.

Dzisiejszy stan jest taki, że przez przekazanie wiadomości daje się uczniowi narzędzie, nie ucząc jak go ma użyć. Łatwo się można o tym przekonać. Sam potrafię jeszcze dziś wykonać każdą modulację, nawet z podanym motywem; ale dzieła Schuberta z licznymi modulacjami nie potrafię tak zagrać, by modulacje te były wiarygodne. Nie muszę Pana chyba zapewnić, iż zdaję sobie sprawę, że te modulacje w obrębie dzieła nie są jedynie wypływem kaprysu kompozytora, tylko odgrywają niesłychanie ważne zadanie dla struktury i wyrazu dzieła. w połączeniu innymi czynnikami melodycznymi i rytmicznymi. Proszę posłuchać jak zdolni i sprawni instrumentaliści grają i proszę uważać dokładnie na stosowanie ich techniki. Zobaczy Pan, że ich wprawa nie stoi w żadnym stosunku do muzyki, usłyszy Pan palcówki, smykowanie, najwyżej poszczególne efekty instrumentalne. Ale chodźmy na salę koncertową i słuchajmy bez uprzedzenia, nie dajmy się zwodzić przypadkowym okolicznościom; co wyjdzie na jaw z struktury i artystycznych walorów granego dzieła?

Istnieją oczywiście wyjątki: bądź osobistości, które przez instynkt — tak rzadki dziś przedmiot, iż lepiej się nań nie zdawać — potrafią wszystko, nie wiedząc jak i co, bądź inni którzy w długoletniej pracy nieustannej i żmudnej nad sobą samym potrafili osiągnąć niezawisłość umysłu i artystyczną prawdę. Ale oglądnijmy ogólne zamieszanie, gdy chodzi o określenie „dobrego i złego“ w muzyce; już to dowodzi, że fundamenty naszego przygotowania i wychowania nie są w porządku. Ile talentów ginie, bo od początku fałszywie je orientowano, niewłaściwie nimi kierowano i prowadzono do fałszywego celu?

Istnienie kilku wyjątków jest tylko dowodem przeciw istniejącemu systemowi, a stwierdzenie „nadzwyczajnej zdolności“ nie wyjaśnia w tym wypadku wiele. Talent jest wprawdzie conditio sine qua non, ale rozstrzyga szkolenie i obrobienie surowca. Jak długo szkolenie w istocie pozostanie abstrakcyjne, a jego stosunek do muzyki nieokreślony, tak długo nie należy oczekiwać lepszych słuchaczy i pogłębienia muzykalności ogólnej.

Wytworzeniu się jednolitego światopoglądu muzycznego przeszkadza brak związku między poszczególnymi przedmiotami: z jednej strony spekulatywne, teoretyczne rozważania, z drugiej strony praktyka nie troszcząca się o nic; wszystko zawieszone między strzępy tradycji, a indywidualny temperament. Każdy początkujący w harmonii dowiaduje się o kadencjach, uczy się je tworzyć, nawet się je demonstruje mu w dziełach, ale nikt mu nie mówi, co ma uczynić, by to funkcyjnie tak ważne zjawisko plastycznie uwydatnić w swej grze.

Co należy uczynić, by usunać szkodliwe rozpadanie się na pojedyńcze przedcze przedmioty i ugrupować naukę w okół głównego ogniska, które nazywamy muzyką?

Z poważaniem

Abonent „ECHA“

Szanowny Panie,

jeżeli rzucimy okiem na epokę przedklasyczną to otrzymamy bardzo interesującą odpowiedź na Pańskie mądre zarzuty, choć wnioski te nie dadzą się dziś praktycznie użyć. Wówczas było tak, że jednolitość muzycznego nauczania była wzorowa. Kto uczył grać na fortepianie, uczył w sposób, którego my sobie dziś nawet nie możemy wyobrazić również kompozycji, instrumentacji, dyrygowania i wszelkich innych przedmiotów. Ten idealny stan nie da się dziś oczywiście już osiągnąć, gdyż postępująca specjalizacja i niezmiernie powiększony materiał uniemożliwiają taką unię personalną między nauczycielem, a muzykiem. W miejsce takiej wszechogarniającej osobistości musi dziś wejść dobrze zorganizowana współpraca nauczycieli. Teoria i praktyka muszą się uzupełniać i wywierać wpływ wzajemny. Analityczne badania dzieł muzycznych w odniesieniu do harmonicznych, rytmicznych, kontrapunktycznych i innych zjawisk (nie „skladników“) ma ulec wartościowaniu funkcyjnemu: należy zawsze dojść do tego, by móc powiedzieć: nie, co to jest, tylko po co to jest. Dzieło sztuki badamy, stwierdzamy jak zorganizowany jest jego materiał dźwiękowy, co jest miarodajnym dla jego stylu, i co należy uczynić, by wszystko to uwydatnić przy wykonaniu. Ażeby to osiągnąć musi ściśle współpracować całe grono; materiał studiów muszą wspólnie opracować i przygotować. Znikają wówczas hermetyczne granice między poszczególnymi fachami nie tylko z korzyścią dla ucznia, ale i z nie mniejszą korzyścią dla samych nauczycieli, których jednostronne zainteresowanie swoim fachem prowadzi niekiedy do ograniczoności. Przez to ustaje również przeciążenie ucznia, który przepełniony wiadomościami poszczególnymi, nie umie ich zastosować w dziele i nie widzi związku między tym czego się nauczył, a zadaniem jakie mu stawia życie.

O metodyce takiego nauczania trudno się tu szczegółowo rozpisać; tylko ogólnie powiemy, że każde wychowanie musi wyostrzać narzędzie, t. zn. musi rozwijać i szkolić instynkt, zmysły i zdolność logicznego myślenia. Nasz cały system nauczania, nie tylko muzyczny, jest jeszcze ciągle bardzo średniowiecznie scholastyczny, pośredniczy wiadomości, zamiast rozwijać zdolności. Oczywiście efekt jest żałosny, bo wieluż to zawodowych muzyków da sobie radę z oryginalnym tekstem bachowskim? Z powodu niewykształconego, artystycznie nieszkolonego aparatu myślowego musimy wydawać niesłychane sumy na „instruktywne“ wydania dzieł Bacha. A wynik? Idźmy na salę koncertową i słuchajmy.

Jak praktycznie wygląda koncentryczna nauka i jej materiał dla osiągnięcia pożądanej syntezy nie będzie może interesowało naszych Czytelników, gotowi jesteśmy jednak prywatnie sprawę tę omówić i ewentualnie zademonstrować jak taka koncentrycznie prowadzona nauka praktycznie wygląda, gdyż jedna z wielkich lwowskich uczelni muzycznych od dłuższego czasu przeprowadza próby w tym kierunku.

Dziękujemy za poruszenie tak ciekawego i aktualnego tematu.

Redakcja „ECHA“

Reforma życia koncertowego

I.

W życiu koncertowym rostrzygają trzy czynniki: wirtuoz, który koncertuje, kompozytor, którego dzieła mieszczą się w programie i publiczność, która przychodzi na kancert, by usłyszeć program i jego wykonanie. Na pierwszym planie stoi wirtuoz, który jest pośrednikiem między kompozytorem, a publicznością. Nie powinien on być tylko wykonawcą t. zn. rzemieślnikiem i technikiem swego instrumentu, tylko od - „twórcą“, który z wiedzą fachową, wybiera odpowiednią interpretację, przepuszcza przez filtr swej osobowości i swego temperamentu, wyczerpując tym samym całkowicie muzyczną i ideową zawartość dzieła.

W dawnych czasach wirtuoz był sam również twórcą. Jeszcze w 19. wieku każdy wirtuoz miał w zanadrzu wiele własnych kompozycyj, często bardzo szablonowych i świadczących kiepsko o jego fantazji twórczej. Lecz wirtuozostwo, od którego publiczność domagała się własnej twórczości miało prócz złych również i dobre strony, bo te własne dzieła, często improwizacje i fantazje na temat podany przez publiczność, umożliwiały wgląd do artystycznego warsztatu wirtuoza. Mozart i Clementi, Beethoven i Hummel, Weber i Liszt zawdzięczają swoje sukcesy w improwizowaniu nie tylko swej brawurze technicznej i swej fantazji, lecz również naiwnej radości słuchaczów, którzy mogli oglądać artystę bezpośrednio przy pracy twórczej, podsłuchać jego osobowość, jego życie uczuciowe, jego impulsy.

To improwizowanie pianistów koncertowych i skrzypków — i podobnież śpiewaków, którzy tworzyli sobie własne arie brawurowe — miało zresztą jeszcze inne zalety. Wirtuoz, który za czasów Mozarta lub Beethovena improwizował, nie śmiał stanąć w stylu i technice epoki Telemanna lub F. E. Bacha. Musiał, by pozostać aktualnym i wytrzymać konkurencję kolegów, znaleźć kontakt ze swoją epoką. A gdy przez to rozbudził w sobie zrozumienie i uczucie dla muzyki współczesnej, wychodziło to na dobre współczesnym kompozytorom, których w żadnej epoce muzycznej nie można było zamilczeć na śmierć. Terazniejszość zawsze potrafiła dojść do swego prawa, już z tego powodu, że przecie sztuka nie spadała z niebios na ziemię pogrążoną w reakcji, tylko wcielała się organicznie w swój czas jako część jej nadzmysłowego myślenia i uczucia.

Klasycyzm i romantyzm, mpresjonizm, ekspresjonizm, neoklasycyzm i atonalizm — i jak wszystkie te hasła się zowią — musiałyby dojść do głosu i uznania, ponieważ są one drganiami, tętnem, tempem umysłowych kierunków i światopoglądów swego czasu, ich artystycznym wyrazem.

Każdy wrtuoz wie, iż obok dzieł o t. zw. „wiecznej“ wartości — jak dzieła Beethovena lub Schuberta — istnieją inne kompozycje o światowej sławie, które szybko zbladły. Pomijając dzieła nieśmiertelnych, to żywot dwóch pokoleń jest wiekiem Metuzalema dla dzieła na sali koncertowej, o ile nasze zainteresowanie nim ma być czymś więcej niż ciekawością historyczną. Dzieła sztuki umierają na uwiąd starczy, t zn. na brak zrozumienia całkiem nowej,

obcej epoki, i dlatego wydostają się na powierzchnię inne dzieła z późniejszej epoki, o ile sala koncertowa nie ma świecić pustkami, a sztuka wirtuoza zmarnieć.

Co prawda, kiepską przysługę czyni wirtuoz współczesnemu kompozytorowi, o ile wykonuje nowe dzieła tylko z poczucia obowiązku lub z chęci nadążenia za modą, a nie z wewnętrznego popędu, z wewnetrznej potrzeby i pełnego zrozumienia. Tego oczywiście nie każdy potrafi. Ale gdy to się kiedy stanie, wówczas przeżywamy taki cud jak onegdaj, gdy Scherchen wykonał symfonię Kofflera, tak przejrzyście, tak wszystkim zrozumiałe i dostępnie, że mogło się zdawać jakoby dzieło było kompromisowe; wcale nie, wykonanie potrafiło tylko wszystkie problemy z takim zrozumieniem rozwiązać, że każdy słuchacz dziwi się, iż kiedyś coś takiego nie rozumiał.

II.

Ważną sprawą jest również układ i porządek programu koncertowego, który zależy od indywidualnego uzdolnienia i upodobania wykonawcy, od nakazu czasu i mody, a w końcu od życzeń publiczności. Ostatnio weszło w użycie, że pod koniec programu umieszcza się kilka nowoczesnych kompozycyj co jest na wskróś błędnym: właśnie trudne, problematyczne dzieła nowoczesne wymagają wypoczętego umysłu nie zużytych zmysłów, a więc należy je przedstawić słuchaczowi na początku koncertu, a dobrze znane dzieła Chopina czy Vieuxtempsa mogą właśnie jeszcze świetnie działać jako odprężenie przy końcu programu.

Komu przysługę czynimy wykonując dzieła szczególne? Z pewnością kompozytorowi, który ma bezwzględnie prawo do artystycznego bytu, do uznania. Lecz również wykonawcom, którzy stają tu przed nowymi technicznymi problemami co ich chroni przed jednostronnością i formalizmem. A w końcu również i publiczności, która mimo radia i filmu dźwiękowego, sportu i bridża, odczuwa pociąg do nowej muzyki, o ile tylko jest rzeczywiście dobra i prawdziwa i podana w sposób doskonały, co jest równoznaczne z przystępnością.

III.

Sala koncertowa potrzebuje więc prócz wykonawców doskonałych pod każdym względem, t. zn. odtwórców w pełni wiedzy i umiejętności, z fantazją i poczuciem odpowiedzialności artystycznej, jeszcze programów ułożonych z wielkim smakiem, urozmaiconych i niezbyt długich. W końcu musi powstać publiczność, która przez celowe uświadomienie odzyska zaufanie do rzetelności artysty i wiarę w konieczność istnienia i logiczność rozwoju naszej sztuki. By to wszystko się stało musi powstać ścisła współpraca kompozytorów, wykonawców i publiczności pewnego rodzaju wspólnota artystyczna, jak podczas złotych czasów młodości naszego życia koncertowego, gdy każdy koncert był zdarzeniem koncentrującym żywotne zainteresowanie całego miasta.

21

H. Scherchen

Ażeby ocenić Scherchena nie dość jest zobaczyć go i usłyszeć raz jeden, wyczarowującego swą sztukę w blasku kinkietów oficjalnego wieczoru. O wiele lepiej poznaje się go w godzinie jego niezwykłej, zawsze entuzjazmem owianej pracy. Wówczas uczymy się poznawać Scherchena nie tylko jako wielkiego artystę, lecz i jako wielkiego nauczyciela i człowieka. Zawsze chętny, pogodny, zbliża się Scherchen do maluczkich, jak dobry przyjaciel — z pomocą i radą. Uczy, wykłada i wiedzie ich, pełnych uwielbienia jasnymi drogami prawdziwie wielkiej sztuki.

Fundamentem wielkości Scherchena, jest jego podejście do sztuki; jego nieskazitelnie czysty stosunek do twórcy i jego dzieła. Dzieło bowiem, nie przed-

stawia się dla Scherchena jako sama możliwość wyżywania się, i wygrywania samego siebie i swoich własnych koncepcyj. Jest ono dla niego świętą księgą, zamykającą swiaty najgłębszych myśli i uczuć twórcy — jego wolę, której zmieniać nie wolno. Nie siebie szuka Scherchen w dziele — lecz twórcy! I znajduje go poprzez entuzjazm, uwielbienie i przeogromną miłość swego wielkiego serca dla niego i jego dzieła. Do tego celu zdąża konsekwentnie z pełną świadomością swej bogatej natury, uzbrojonej w mistrzostwo technicznych środków wyrazu.

Otwiera on wielki czarodziej — na ścieżaj wrota tajemniczego świata geniuszów. Usuwa wielkie zapory indywidualizującego spojrzenia, pozwalając nam chłonąć, cudowne przeczyste słowa ewangelii Beethovena czy Mozarta.

Oto dlaczego Scherchen jest wielkim, bez zastrzeżeń wielkim artystą.

Józef Koffler (wykonany w tym wieczorze) — którego dotychczasowa działalność najdziwaczniej jest oceniana, w gruncie rzeczy, właściwie wcale nie doceniana; Koffler, którego nazwisko kompozytorskie uważane jest za dobrego straszaka dla wielkich dzieci uczęszczających do sal koncertowych, przeżuwających w miłem lenistwie czekoladki Wedla czy pastylki Zalewskiego; ten Koffler modernista, ekstremista, rewolucjonista w pełni zasługuje na to, ażeby przyglądnąć się mu bliżej, uważnie i poważnie. Koffler jest przede wszystkim muzykiem o dużej wiedzy i dużej pracy. Bezkompromisowość jego kompozytorskiej linii jest bezwzględnie jego wielką zaletą. Jest to bowiem droga na której zawsze zwycięży ten, kto jest prawdziwie twórczym talentem i kto ma w ogóle coś do powiedzenia. W przeciwnym razie, bezkompromisowość staje się uporczywym biciem głową w mur, bezpłodnym doktrynerstwem, prowadzącym prostą drogą do katastrofy.

Z Kofflerem różnię się w poglądach na sztukę. Nie zgadzam się z wieloma jego dziełami w zasadniczych względach. Uważam jednak „schönbergizm“, którego bezwzględnym i fanatycznym wyznawcą jest Koffler, za pole olbrzymich możliwości wypowiedzenia się. Koffler na tym polu czuje się dobrze — a jest to rzecz najważniejsza. Daje on rzeczy, które zasługują na uwagę ze względu na etapy jego wewnętrznej ewolucji. Takim ciekawym etapem dość szybkich przemian Kofflera jest zdaniem moim — jego II. symfonia op. 17. Cztery części symfonii, doskonałe w formie — z przyciężką do całości częścią drugą, z trystanowską atmosferą części trzeciej — wykazują ogromny krok naprzód — przede wszystkim w operowaniu orkiestrą. Wyczucie subtelnych barw płaszczyzn orkiestralnych, jest jak na dziś wielką zdobyczą Kofflera. Mowa Kofflera bogaci się — jego dotychczas może nieco blady wyraz nabiera rumieńców życia. Koffler może już szeptać figlarnie, a nawet interesująco. Czasem mimowoli w zamyśleniu przerwie tok swych paradoksów jakdyby chciał przysłuchać się sobie samemu, zniewolony do zamilknięcia nakazem tajemniczego procesu wewnętrznego stawania się.

Jeśli do dziś dnia schowany był Koffler w mgle małego świata, to jego symfonia op. 17 stanowi — zdaniem moim — punkt przełomowy w kompozytorskiej linii Kofflera, otwiera ona nowe drogi i światy nieznane dotychczas w dziele Kofflera. Zapowiada ona nowego człowieka i nowego artystę.

Czy się nie mylę — pokaże przyszłość.

Tadeusz Majerski

* * *

Koncert Scherchena pouczył nas, że 1) żadna orkiestra nie posiada przyrodzonych granic odtwórczych, że 2) dyrygent jest istotnym i wyłącznym wykonawcą, i że 3) jego wola(wypadkowa artystycznej osobowości, wiedzy, doświadczenia, muzykalności i szczególnej wrażliwości na wszelkie elementy formotwórcze dzieła) powinna być „kategorycznym imperatywem", któremu poddać się musi każdy zespół wykonawców, jako żywy organiczny instrument. Scherchen umie nim władać wszechstronnie. U znacznej większości dyrygentów zbyt częste są plamy źle zróżnicowanych barw orkiestry, albo niewyraźne miejscami kontury zawiłej polifonii lub też niezupełne opanowanie głosów harmonicznie „przykrytych" — niejednokrotnie własną linią wymownych, wreszcie wadliwe kontrastowania i gradacje dynamiczne w grupach instrumentów harmonicznych i tematycznych. Sztuka wykonawcza Scherchena jest precyzyjna w każdym szczególe przez kompozytora napisanym; wszystkie dla niego są bardzo ważne.

Zbudowaną przez Scherchena VII symfonię Beethovena, którą liczni dyrygenci zwykli zamęczać słuchaczy stereotypową nudą, wysłuchało audytorium w Teatrze Wielkim w niezwykłym skupieniu i w istotnym artystycznym podnieceniu. Odmienna stylem i charakterem symfonia C-dur oraz „serenada" Mozarta były niezmiernie plastyczne, subtelne i dynamiczne zachwycające.

Wielostronność Scherchena ujawniła się w znakomicie wykonanej II. czteroczęściowej symfonii Kofflera (op. 17), dzieła na wysokim poziomie twórczym, o znamiennej, oryginalnej tematyce i wzorowo zwartej, skrajnie polifonicznej konstrukcji. Ciężar gatunkowy esencji muzycznej przeważał w częściach II (Scherzo) i III (Andante) nad treścią części skrajnych.

dr. Seweryn Barbag

Dwunastnica w „Muzyce Polskiej"

Przyzwoitość stanowczo nie popłaca. Jako redaktor „Echa" zawiadamiam daną osobę lub instytucję, iż wpłynął artykuł przeciw niej z prośbą o wyjaśnienie zaczepionego postępowania. Tak też uczyniłem ostatnio przed wydrukowaniem artykułu „Ormuz i Szarmuz" i wystosowałem odpowiednie pismo do p. Bronisława Rutkowskiego, odpowiedzialnego redaktora „Muzyki Polskiej". Zamiast odpowiedzieć rzeczowo na sprecyzowane zarzuty zamieszczono w sposób przemyślny i przebiegły w „Muzyce Polskiej" (VI. 1936) recenzję o jednej z moich kompozycyj, tak że się pojawiła na kilka dni przed wyjściem zeszytu „Echa", by wywołać pozór, iż artykuł „Ormuz i Szarmuz" jest zemstą za tę recenzję.

Trudno nie dostać megalomanii, jeżeli dla załatwienia kompozytora bez talentu i jego całkiem bezwartościowej kompozycji trzeba aż trzech stron, blisko 150 wierszy. A może to tylko wina grafomanii autora recenzji?

Muszę jednakowoż recenzję tę pochwalić, gdyż po raz pierwszy rozdziela sprawę techniki dwunasto-tonowej od istotnej wartości mojej kompozycji. Zawsze podkreślałem konieczność takie-

go postępowania, a nawet kiedyś pisałem w „Muzyce“, że nie wolno moich braków na polu fantazji twórczej lub mojej nieudolności technicznej kłaść na karb techniki dwunasto-tonowej. Na takich też założeniach podchodzi do mego dzieła autor wspomnianej recenzji p. Stefan Kisielewski.

Ale w pierwszych 80-ciu wierszach jest tyle wrogości, nienawistności, tyle żółci rozlanej, że aż mi się żal robi jej autora. Tą częścią recenzji muszę się szczegółowo zająć; mogę to tym bardziej uczynić, że nie dotyczy ona mego dzieła.

Przede wszystkim zastanawia pewna swoista technika dialektyczna, którą spróbuję wprzód zobrazować. Mógłbym powiedzieć: „P. Kisielewski tłumaczy wielkość Schönberga tym, że pierwszy miał odwagę traktować dysonans jako konsonans niższego stopnia“. Oczywiście p. Kisielewski wcale tego nie twierdzi, może nawet o tym nie wie. Gdybym coś takiego napisał i wydrukował, to łgałbym, kłamał jak najęty.

Natomiast p. Kisielewski pisze: „Swoje osamotnienie i brak uznania u muzyków polskich (nie tylko u publiczności) tłumaczy Koffler nieodmiennie ich brakiem przygotowania, nieznajomością systemu schönbergowskiego i brakiem dokładniejszej znajomości dzieł tą techniką pisanych“. Wzywam p. Kisielewskiego, by podał źródła, z których zaczerpnął powyższe informacje, by wymienił świadków, wobec których się tak wyraziłem, by zacytował pisma, w których coś takiego twierdziłem. Jeżeli tego nie uczyni, to mogę śmiało powiedzieć, że — pisze świadomie rzeczy, które nie odpowiadają prawdzie.

Jeżeli się kiedykolwiek skarżyłem, to tylko wręcz przeciwnie — broniłem się przed automatycznym łączeniem mego nazwiska z techniką dwunasto-tonową; prosiłem, by słuchano i wartościowano moją twórczość, jak każdą inną, a więc nieprzygotowanie i nieuprzedzenie. Ale nie mam — zdaje się — szczęścia, bo gdy wreszcie znalazł się taki recenzent, który podchodzi do mego dzieła wprawdzie nie bez uprzedzenia, ale stanowczo bez przygotowania, to ten człowiek chce mi koniecznie wmówić, żą żądam specjalnego przygotowania od mego słuchacza czy krytyka.

Poza tym mogę p. Kisielewskiemu zdradzić wielką tajemnicę: nie wszystkie moje dzieła są pisane techniką dwunastotonową; między innymi i omawiane przez niego wariacje, ponieważ pisałem je na specjalne zamówienie. A może p. Kisielewski za złe mi weźmie, że komponuję na zamówienie. Trudno: jeden pisze kompozycje, drugi recenzje na zamówienie w żądanym stylu.

W końcu muszę się przyznać, iż nie rozumiem, gdzie mieści się dowcip w metaforze, że „rozwiązywać szarady wolno tylko członkom klubu szaradzistów“. To nie jest dowcipne, to jest idiotyczne. Zapewniam, że nie należę do „klubu szaradzistów“, a jednak wolno mi rozwiązywać liczne, zabawne szarady w „Muzyce Polskiej“, odgadywać nazwiska opuszczone, fakty przekręcone, kulisy przyjaźni i wrogości itp. Zresztą autor tej metafory popełnił coś jeszcze bardziej dowcipnego, bo napisał recenzję o wykonaniu uwertury Szałowskiego, której wcale na omawianym koncercie nie grano. Prawda, to p. Kisielewski również uzna za bardzo dowcipne?

Należy wyciągnąć z tego wniosek i naukę, że z faktami teraźniejszości powinno się obchodzić ostrożnie. Przekręcanie może jedynie ujść przy przeszłości, przyjmując dostateczną nieznajomość historii u czytelników. To czyni p. Kisielewski, gdy twierdzi, że „ewolucje odbywały się stopniowo, że kryteria estetyczne przetwarzały się prawie niewidocznie, a dopiero w perspektywie stuleci widzimy ich krańcowe rozpiętości“! Dokładniejsza znajomość histori wskazuje właśnie na coś wręcz przeciwnego: wszelkie przemiany stylu odby

wają się w sposób rewolucyjny, a dopiero historyk stwierdza, że przemiana ta wyrosła organicznie z poprzedniego rozwoju, czyli że historyk raczej zaciera ich krańcowe rozpiętości. Np. początki monodii, Filip E. Bach, Wagner (Tristan), Debussy i in.

We wspomnianym zeszycie „Muzyki Polskiej" jest jeszcze wiele materiału dyskusyjnego, ale lubię polemikę ostrą, lecz rzeczową; ciętą, lecz uczciwą; nawet złośliwą, ale przyzwoitą; logiczną i ze smakiem; na poziomie myślącego mózgu, a nie — by powiedzieć słowami „Muzyki Polskiej"—na poziomie „dwunastnicy". To jedno „powiedzonko" (str. 407, wiersz 14) objawia dosadnie ambicje „Muzyki Polskiej": woli ona być kiepskim pismem humorystycznym, niż poważnym muzycznym. I udaje się to jej wybornie.

Józef Koffler

Brodzki z Brodów o Fr. Kreislerze

Było to dla mnie bolesne, bo kosztowne rozczarowanie. Przyjechałem z Brodów — koszty podróży, pobytu i trud w tak mroźny dzień — zapłaciłem za bilet, garderobę i program 11 zł. 80 gr. I w efekcie przeżyłem na koncercie Kreislera wielki sukces Hubermana.

Ale bez korzyści wieczór ten przecie nie był. Wróciwszy do Brodów kupiłem wszystkie lwowskie gazety i rozkoszowałem się, bawiłem się recenzjami. Rozumiem, że nikt nie śmiał się przyznać, iż wieczór go znudził; tego by mu snobi nie wybaczyli. Rozumiem, że nikt nie wytknął Kreislerowi licznych usterek muzycznych i technicznych, bo to uchodziłoby za „bluźnierstwo". Nie rozumiem jednak wielu innych rzeczy, i te pozwalam sobie przedstawić.

Co było „dziecięcego w muzyce Kreislera"? Czy nie należałoby raczej twierdzić, iż jest coś dziecinnego w tego rodzaju recenzjach? Co tu się dziwić, że „duży siwy pan bawi się małemi skrzypcami", jeżeli duży, siwy pan bawi się w małego recenzenta; przyznać trzeba, że „ku naszej i prawdopodobnie — jego (twórcy recenzyj) radości". Kapitalną jest jednak sensacyjna obserwacja, że Kreisler „znowu chwyta innymi palcami smyczek". Od tej chwili rozpoczyna się nowa epoka w technice gry skrzypcowej. Gdyby jej wynalazca tak się znał na grze skrzypcowej, jak się zna na technice jedzenia, to nie plótłby takich bredni. Spróbuj pan chwytać nóż i widelec innymi palcami, później będziemy dyskutować o trzymaniu smyka.

Stwierdzony w tej recenzji temperament jak u młodego chłopaka, objawiał się prawdopodobnie w zbyt powolnych tempach koncertu Mendelssohna, w świstaniu na sąsiednich strunach w fudze Bacha, w niewytrzymywaniu długich nut w Bachu, Beethovenie, w kadencji koncertu i t. d.

„Zachwyt wzbudził w nas również" akompaniator, prawdopodobnie w skutek niesamowicie niemożliwych rzeczy, które wyczyniał w koncercie Mendelssohna.

Chwyćmy „innymi palcami" pióro i przestańmy „wyczarowywać" z gazet „nowe dziwa, nowe choć niby dobrze znane" bzdury.

Propagować muzykę!

Doświadczenia ostatnich kilku miesięcy tegorocznego sezonu koncertowego wykazały niesłychanie znikomą frekwencję, tak dalece, iż nie jeden gotów postawić zasadnicze pytanie: czy w ogóle jest dla kogo we Lwowie urządzać koncerty? Artystycznie ważne i doniosłe imprezy odbywają się przed garstką słuchaczów, w większości korzystających z biletów gratisowych. *Nawet sensacje nie dają oczekiwanych wyników kasowych. Pomijamy tu świetną frekwencję przedsta-*

wienie operowych, gdyż przyczyny jej leżą w całkowitej bezproblematyczności tych dzieł, w widowiskowym ułatwieniu apercepcji, no i w braku konkurencji operetki. Paradoks: opera jako namiastka operetki. Dawniej było odwrotnie.

Głównych przyczyn spadku frekwencji szukać należy w swoistym „snobiźmie prymitywności kulturalnej“ który się tereaz rozpanoszył we Lwowie. Należy do dobrego tonu pysznić się tym, że źle nam się powodzi, że nie stać nas na kulturalne potrzeby, przy czym radio jest cudowną wymówką: a wymawiający się zwykłe radia nie ma, lub nie slucha, lub wchłania tylko audycje rozrywkowe. Samo stwierdzenie tych lub innych przyczyn (np. amuzyczność pokolenia wychowanego podczas wojny) faktu nie zmieni. Konieczne są środki zaradcze działające szybko, chociażby z początku czysto zewnętrznie; bo główny radykalny środek zaradczy zmiana wychowania dorastającej młodzieży może dopiero sytuację zmienić po latach, o ile w ogóle szkoły kiedyś racjonalnie przystąpią do rozwiązywania tego problemu; chwilowo wszelkie apele do dyrekcyj szkól kończą swój żywot w koszu.

Zostaje więc jedynie drogą propagandy wśród dorosłych. Ale inicjatywa i dobry przykład powinny wyjść z „góry“. Przedstawiciele wszelkich władz powinni bezwzględnie uczęszczać na wszystkie ważniejsze imprezy koncertowe. Pomijając, iż przez to samo zaczną ich podwładni chodzić na koncerty, podziała to jak bodziec na szerokie masy. Stwierdzono, że frekwencja koncertowa w Polsce najlepsza jest w Katowicach; jest to w wielkiej mierze zasługą wojewody Grażyńskiego, który obecny jest na każdym koncercie, ba nawet w przeddzień koncertu wzywa do siebie jednego z profesorów Państwowego Konserwatorium, by wysłuchać „eksposé“ o programie tego koncertu.

Po drugie przedstawiciele inteligencji: profesorowie uniwersytetu, (bez względu na specjalność fachową), dyrektorowie szkół średnich, adwokaci i lekarze, a przede wszystkim naczelni redaktorowie powinni ostentacyjnie uczęszczać na wszystkie imprezy o pewnym poziomie i znaczeniu artystyczno-kulturalnym. Chociażby ich to z początku męczyło i nudziło; z osłuchaniem zjawi się również przyjemność. Jest to konieczne jako protest przeciw przewaeżającemu dziś typowi „pól-inteligenta“, który aroguje sobie wszystkie prawa inteligenta, uchylając się od najprymitywniejszych jego obowiązków, a węc nie czyta książek, nie chodzi do teatru, ani na koncerty itd.

Jestem przekonany, że wypełnienie sal koncertowych nastąpić musi od góry ku dołowi, t. zn. że warstwa społecznie wyżej stojąca musi świecić przykładem, tak by szerokie koła zaczęły naśladować. — Smak masy zawsze się kierował według smaku jednej warstwy, do której wznieść się pod każdym względem pragnęła — świadomie lub instykownie.

Że tak zwane sfery wykształcone dziś stronią od muzyki, jest tylko dowodem, że nie są one tak wykształcone za jakie uchodzićby chciały, bo brak wykształcenia muzycznego jest wielką luką w wykształceniu ogólnym. O tym powinni pamiętać ojcowie i matki dorastającego pokolenia. Powinni kształcić swe dzieci w muzyce, a sami bez względu na stopień przygotowania chodzić na koncerty W przeciwnym razie ostatecznie zamrze nasze życie muzyczne, zatracą się ważne wartości kulturalne.

Wariacje na temat wariacyj

MUZYKA. Rok V. Nr. 4-5 (42-43) maj 1928.

Po przegraniu tematu warjacyj nasuwa się odrazu reflekcja. Czy zasadniczo temat, który sam mówi wiele, może nadawać się do warjacyj? W istocie... nie doznajemy tego zadowolenia jakie sprawia słuchanie stopniowych przemian prostego i mało znacznego tematu..... Trudno się dopatrzeć.... różnorodności środków jaka jest podstawą pracy warjacyjnej.

MUZYKA. Rok XIII. Nr. 7-12 (141-146) grudzień 1936.

....o ileż ciekawiej i żywiej brzmią orkiestralne warjacje (patrz wyżej)*.... być może, że sam temat banalny.....*

MUZYKA. Rok XXI. Nr. 12 (242) grudzień 1944 (czego przyjacielowi Mateuszowi Glińskiemu z serca życzymy!).

.....nie wytrzymują żadnego porównania z orkiestralnymi i fortepianowymi warjacjami (patrz rok 1928 i 1936), *co oczywiście ma swój główny powód w temacie, który sam mówi wiele, mimo że jest banalny....*

ECHO KRYTYCZNE

I POŁUNIOWY KONCERT FILHARMONII

J. LESZCZYŃSKI — M. BAUER

Koncert udał się, t. zn. przynajmniej z jednej strony: artystycznej. Piękny program został wykonany w sposób poprawny, z polotem i powagą. Zasługa to dyrygenta, wytrawnego muzyką J. Leszczyńskego.

W prof. M. Bauerze poznaliśmy szlachetnego skrzypka, który bardzo pięknie, poważnie i z pełnym wyczuciem stylu zagrał koncert Bacha.

Nie dopisała frekwencja poranku. Możeby spróbować przesunąć koncert o kilka godzin n. p. na 16 lub 17 godzinę. Bo należy przyznać, iż południe jest porą niewygodną.

Z KASYNA I KOŁA LITERACKIEGO

ZBIGNIEW DRZEWIECKI

Nawet najlepsze intencje interpretacyjne tego cenionego pianisty, musiały się rozbić o fatalny stan instrumentu. Fortepian rozstrojony, o suchym, trzaskającym brzmieniu nie nadawał się wcale do wykonania kompozycyj romantycznych. Dopiero w toccacie Prokofiewa mógł artysta dać to, do czego dążył przez cały wieczór. Brak odpowiedniego fortepianu staje się dla Lwowa groźną bolączką koncertową. Nie tylko Kasyno i Koło Literackie nie ma dobrego nistrumentu, również inne sale cierpią pod tym względem. A nie ma w rzeczywistości praktycznej możliwości zaradzenia temu. Straszna przepaść prowincji otwiera się przed nami.

Naczelny Redaktor: dr. Józef Koffler, Lwów, ul. Chmielowskiego 5, m. 2. Tel. 280-71
Odpowiedzialny Redaktor: Wacław Töpfer, — Lwów — ul. Pełczyńska l. 31, II. p

Kantor ogłoszeń i prenumeraty: Małop. Biuro Dzienników, Lwów, Chorążczyzny 7

DRUKARNIA „RUCH", — WE LWOWIE UL. KOŚCIUSZKI 4. — TELEFON 112-26